Agôn
Revue des arts de la scène

L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle

Anne-Sophie Noel

Dans cet article, nous discutons de la définition moderne de l'« objet théâtral » et questionnons la possibilité d'une approche comparatiste, juxtaposant l'œuvre du poète antique et les pratiques les plus contemporaines de l'objet. À travers le cas de trois groupes d'objets hybrides apparaissant dans les pièces conservées d'Eschyle, des points de contact apparents sont mis en évidence, telles que la manipulation de l'objet par le biais du pouvoir créateur des mots et la représentation des frontières mouvantes entre animé et inanimé. Attentive à restituer la spécificité historique du théâtre d'Eschyle, nous replaçons toutefois les pratiques de l'objet observées dans le cadre de projets théâtraux singuliers, ancrés dans des contextes précis : le « sens antique de l'œuvre » d'Eschyle nous est-il toujours accessible ? Peut-il enrichir notre perception des enjeux contenus dans l'utilisation de l'objet en scène ?

Que le théâtre d'objets appartienne à la modernité, les témoignages recueillis dans ce dossier ne nous permettent pas d'en douter. Pour l'artiste Christian Carrignon, inventeur de l'expression[1], il est le rejeton du cinéma et de la bande dessinée, et s'ancre dans notre époque de grandeur et de décadence de la société de consommation[2]. Il se situe en rupture avec le « théâtre d'avant », à savoir le théâtre à texte, en ce qu'il institue un langage nouveau qui emprunte davantage aux arts plastiques – sa généalogie est à retracer du côté de Paul Klee, des surréalistes et de Marcel Duchamp – qu'au théâtre dit « régulier »[3]. Parmi les gens de théâtre, Jerzy

[1]Voir Christian Carrignon, « Le théâtre d'objet » [En ligne], http://www.theatredecuisine.com/dyn/rubrique.php3?id_rubrique=63, consulté le 16 février 2011, p. 1 ; Christian Carrignon, «Le théâtre d'objet : mode d'emploi», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Le jeu et l'objet : dossier artistique, mis à jour le : 08/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=2079

[2]Chistian Carrignon, « Le théâtre d'objet : mode d'emploi », *op.cit*.

[3]Sur ce point voir Jean-Luc Mattéoli, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », Images re-vues, n°4, 2007, http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=25 ; *L'objet pauvre, Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, collection « Le Spectaculaire », Presses universitaires de Rennes, 2011. Dans ce dossier, voir également Didier Plassard, «Entre l'homme et la chose», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Enquête : parole de praticiens, parole

Grotowski et surtout Tadeusz Kantor, qui fit dialoguer dans sa pratique théâtre et arts plastiques, sont les figures tutélaires que se reconnaissent, de façon plus ou moins affirmée, les praticiens de ce théâtre d'objets récupérés, d'« objets pauvres »[4].

Ce n'est pas du théâtre d'objets que nous parlerons ici, mais de l'objet au théâtre : puisqu'il s'agit, dans cette partie liminaire du dossier, d'interroger la possibilité d'une archéologie de l'objet théâtral, nous ferons remonter notre enquête aux sources vives du théâtre occidental, à savoir la tragédie grecque athénienne du V^e^ siècle avant J.-C. À en croire les théoriciens modernes du théâtre, c'est pourtant courir le risque de l'anachronisme.

En effet, le terme même d'« objet théâtral » est un acquis de l'analyse dramaturgique contemporaine, et les théoriciens s'accordent à situer l'apparition sur la scène de la réalité qu'il désigne au tournant qu'a constitué, à la fin du XIX^e^ siècle en Europe, l'invention de la mise en scène. Avant cela, l'objet n'est qu'un accessoire, élément subalterne de la représentation, jouant les utilités ou participant à la construction du cadre référentiel. Dans l'article « Objet théâtral », du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Georges Banu rend compte de cette évolution terminologique qui prend acte de l'importance et du rôle nouveau que peut désormais jouer l'objet sur la scène : « Suite à des mutations dans l'art du spectacle, le terme d'accessoire, avec sa connotation d'élément secondaire, fera place au terme d'objet »[5]. En libérant l'accessoire de ses obligations utilitaires, le metteur en scène moderne invente l'objet, devenu pierre angulaire des parti-pris esthétiques qu'il adopte :

> « Ils [les metteurs en scène] ont tout pouvoir pour remplacer un objet inscrit dans le texte par un autre, un décor par un autre, quitte parfois à supprimer l'objet ou à rendre plus abstrait le décor. On notera que le théâtre moderne joue de manière bien plus nette sur les objets en s'écartant du mode utilitaire (il est de plus en plus rare qu'il ne soit qu'accessoire) pour explorer les croisements de son double statut « réel », scénique, dans le lieu de la scène, et virtuel, symbolique, dans l'espace dramatique ou dans l'espace de la performance.[6] »

Georges Banu aura d'ailleurs noté que l' « on distingue de plus en plus les différents courants de mise en scène par les modalités de traitement des objets qui cessent d'apparaître comme des éléments secondaires. *Aujourd'hui* l'objet fait partie du projet global de représentation »[7]. Les marqueurs temporels qui accompagnent ces jugements sont sans appel : ils inscrivent l'émergence de l'objet dans un présent émancipé du passé. À mesure que l'objet signifiant semble remplacer l'accessoire

---

de chercheurs, parole de spectateurs, mis à jour le : 19/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1936

[4]cf. J.-L. Mattéoli, *L'objet pauvre, Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, *op.cit*.

[5] George Banu, « Objet théâtral », dans Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas 2001, p. 655-656.

[6]Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, collection Folio Essais, Paris, 2006, p. 367-368.

[7]George Banu, « Objet théâtral », *op.cit*., p. 655.

référentiel ou faire-valoir de l'acteur sur la scène, le terme d'objet s'impose parallèlement dans l'analyse théâtrale contemporaine[8].

L'ensemble de ces jugements critiques semble récuser la possibilité de partir à la recherche de l'objet théâtral ailleurs que dans l'histoire récente des scènes occidentales. De façon incidente toutefois, Christian Biet et Christophe Triau laissent pressentir l'insuffisance d'une approche purement historique de la distinction entre accessoire et objet. Ils envisagent en effet des exemples tirés des tragédies de Corneille et de Racine, où l'apparition des objets, investis d'un dense réseau de significations polysémiques, structure la progression dramatique de manière cruciale, et reconnaissent dès lors que :

> « Les praticiens de la mise en scène aussi bien que les auteurs des textes ont très tôt pris conscience que les objets, en même temps qu'ils avaient un rôle utilitaire quant à l'action et au cadre référentiel, pouvaient simultanément donner lieu à une interprétation métaphorique ».[9]

« Très tôt »... Le vague de cette expression laisse songeur[10] . Très tôt, c'est-à-dire quand ? S'ils font référence ici au théâtre classique français du XVIIe siècle, les deux auteurs ne posent pas là pour autant un *terminus post quem*. « Très tôt » pourrait renvoyer à un passé plus lointain, un passé englouti dont on a peu de traces, et dans lequel il serait dès lors vain de s'aventurer pour retracer une histoire, impossible à faire, de l'objet en scène.

Ces propos nous incitent à nous engouffrer dans la brèche, pour remettre en question une dichotomie purement temporelle entre accessoire et objet, le premier appartenant à un passé indéfini – dans lequel pourraient être mis en vrac le théâtre naturaliste, le drame romantique, les théâtres classiques et baroques, etc... – le second, à l'ère du théâtre moderne, émergeant à partir de la rupture qu'a constituée la consécration du metteur en scène. Si l'opposition entre accessoire utilitaire et objet-actant primordial, peut être envisagée dans une perspective historique – le vingtième siècle correspondant à une période d'épanouissement de la polysémie et de la polymorphie de l'objet dans des formes scéniques diverses – elle ne s'y réduit pas. Le critère discriminatoire n'est pas tant celui de la date d'une œuvre théâtrale ou d'une représentation, que celui du type d'utilisation qui y est fait des « éléments non humains d'occupation de l'espace de la scène »[11] que constituent les objets. Bien plus que la nature physique, la taille ou encore sa capacité à être manipulé[12], c'est

---

[8]Voir également Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin/VUEF, Paris 2002 (1996), p. 233-234 (article « Objet ») : « le terme d'objet tend à remplacer dans les écrits critiques ceux d' *accessoire* ou de *décor*. La neutralité, voire la vacuité de l'expression explique son succès pour décrire la scène contemporaine, qui participe autant du décor figuratif, de la sculpture moderne ou de l'installation que de la plastique animée des acteurs ».

[9]Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, *op.cit*., p. 363. C'est nous qui soulignons.

[10]À la page suivante, les auteurs réitèrent ce constat avec la même imprécision temporelle : « on voit que *très tôt* les auteurs, les acteurs et tous les praticiens du théâtre ont su jouer avec la polysémie des objets et leurs divers modes de fonctionnement » (Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, op.cit., p. 364).

[11]Anne Ubersfeld, « L'objet théâtral », in *Actualité des arts plastiques*, n° 40, Paris, CNDP, 1978 ; « L'objet », in *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 61-63.

[12]Ces critères sont retenus notamment par Patrice Pavis (article « Objet », *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit*., p. 233-234) et Georges Banu, « Objet théâtral », *op. cit*., p. 656.

quand un objet inanimé infléchit l'action dramatique et scénique, devient une « ouverture pour le système dramaturgique », ou devient le « centre du système symbolique et signifiant »[13] d'une œuvre, qu'il peut être nommé « objet théâtral », plutôt qu'accessoire, terme qui renvoie dans sa lettre même à ce qui est négligeable ou secondaire[14].

À partir du moment où nous remettons en cause l'opposition chronologique entre accessoire et objet, rien ne nous empêche de traquer l'objet théâtral dans des œuvres issues d'un passé révolu, si ce n'est des difficultés méthodologiques découlant de la raréfaction des sources. Il ne s'agira pas néanmoins de reconstituer dans ce court article une histoire de l'utilisation de l'objet dans le théâtre occidental, entreprise qui déborde largement nos capacités intellectuelles comme le temps qui nous est imparti. Il ne s'agira pas même de rendre compte de l'ensemble des potentialités dramatiques et scéniques contenues dans l'objet et exploitées par les Tragiques grecs, puisque ce sont eux qui nous occupent[15]. Nous nous contenterons de mettre en regard, d'une manière peut-être arbitraire mais, espérons-le, féconde, un type de manipulation tragique de l'objet, avec les pratiques de dramaturges et de praticiens de la scène d'aujourd'hui : la représentation dans le théâtre d'Eschyle d'objets à l'identité floue, mélanges de réalités hétéroclites, ou matière inerte soudainement mue par des forces extérieures, outrepassant la frontière entre animé et inanimé.

Notre visée n'est pas alors de faire d'Eschyle un moderne avant l'heure, ou des modernes des anciens recyclés, approche stérile qui ne pourrait conduire qu'à des confusions et amalgames malencontreux. Nous souhaitons bien plutôt interroger la possibilité que l'utilisation de l'objet au théâtre ait éveillé des interrogations communes, chez un hommes de théâtre de l'Athènes du V^e^ siècle avant J.-C., comme chez ceux qui font l'actualité culturelle d'aujourd'hui, en dépit des mutations radicales qu'a connues le théâtre occidental depuis l'Antiquité et de l'hétérogénéité des sociétés dans lesquelles ces formes théâtrales s'inscrivent. La confrontation à l'objet, historiquement daté et vecteur d'histoire et de mémoire, contient-elle néanmoins une part d'invariant, d'intemporel, à même de surgir à plusieurs dizaines de siècles de distance ? La présence silencieuse des objets, mutiques, passifs mais pourtant parfois investis d'une puissance mystérieuse, a-t-elle fait surgir des désirs, des tentations, des craintes, des pressentiments partagés, en dépit de l'éloignement des sociétés dans lesquelles il faut replacer les manifestations artistiques observées ?

---

[13]Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, *op.cit*., p. 365-366.

[14]Toutefois, le mot n'apparaît pas chargé de ces connotations négatives pour l'accessoiriste Serge Doumeng, qui témoigne dans ce dossier (« Le goût de l'accessoire », entretien réalisé par Florent Siaud, in « L'objet », sous la direction d'Émilie Charlet, Aurélie Coulon et Anne-Sophie Noel, Agôn [revue électronique], Dossier n° 4, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1668 : pour lui, la distinction entre objets et accessoires est radicalement inversée, puisque l'objet est un accessoire en puissance, une chose encore inutilisée, qui se réalise en tant qu'accessoire à partir du moment où il prend place sur la scène.

[15]Ce projet est celui de notre thèse de doctorat en cours, « La dramaturgie de l'objet dans le théâtre tragique du V^e^ siècle avant J.-C. – Eschyle, Sophocle, Euripide », effectuée sous la direction de Christine Mauduit (Lyon III).

La recherche dans le champ de la dramaturgie antique repose sur des sources lacunaires et fragiles, qui posent des difficultés méthodologiques évidentes[16] ; nous ferons néanmoins le pari que de cette confrontation des anciens et des modernes, peut surgir une conscience plus aiguë de ce qui fait la spécificité des uns et des autres. Nous questionnerons dès lors la dichotomie proposée par les théoriciens contemporains, entre un objet absent, invisible ou dévolu à des fonctions ancillaires (celui du passé) et un objet central et autonome (celui d'aujourd'hui), en soulignant la similitude des procédés dramaturgiques employés à son endroit, non sans pointer en même temps l'écart des « projets de représentation »[17] et des esthétiques servis par ces procédés. Dans plusieurs drames qui nous sont parvenus, Eschyle expérimente en effet le brouillage des formes de l'objet par le biais de la manipulation verbale, qui incite les spectateurs à imaginer plus qu'ils ne voient sur la scène : des objets doubles et ambigus, parfois pénétrés d'une force animale, humaine ou divine. Dans le cas du « vêtement-piège »[18] que Clytemnestre déploie contre Agamemnon dans l'*Orestie*, nous verrons que l'utilisation du textile informe libère des possibilités de métamorphose accrues et pose de façon pressante la question des limites entre l'objet et le corps humain. Cette mise à l'épreuve des limites de l'objet-vêtement s'inscrit dans un projet théâtral singulier, marqué au sceau d'une époque et d'une situation sociale et culturelle précise : nous nous interrogerons dès lors sur la manière dont nous pouvons recevoir aujourd'hui le

[16]Les ressources dont l'on peut extrapoler les pratiques dramaturgiques antiques se réduisent, à peu de choses près, aux textes des drames eux-mêmes ; les vestiges archéologiques sont inexistants : nulle trace physique d'objets ayant pu être employés lors des représentations de l'époque n'a été conservée, à l'instar des autres éléments scéniques du théâtre de l'Athènes classique – décors, bâtiment de scène, etc... Les textes tragiques contiennent néanmoins dans leur lettre même la finalité de leur réalisation scénique ; ils intègrent des indications dramaturgiques, et rendent compte dans une certaine mesure des conditions de représentation ; ils nous donnent un aperçu des ressources matérielles dont disposaient les poètes dramaturges, également responsables de la mise en scène, de la scénographie, de la chorégraphie, ainsi que compositeurs et « instructeurs » (*didaskaloi*) du jeu des acteurs. De ces textes, eux-mêmes transmis en nombre limité et dans un état parfois corrompu, nous ne pouvons néanmoins pas déduire la physionomie exacte des spectacles tragiques joués dans le théâtre de Dionysos : les didascalies internes ne sont pas des descriptions précises de l'action mais avaient pour fonction essentielle de souligner l'importance de ce qui était vu, d'attirer l'attention sur un geste, une posture, une présence, toutes données qui nous sont dès lors à jamais perdues. La perspective de la reconstitution historique du spectacle antique qui fut un temps envisagée par les critiques, est donc désormais légitimement délaissée. Nous nous proposons dès lors de déceler dans le texte les potentialités scéniques liées à l'insertion des objets dans la trame dramatique et de mettre au jour le spectre le plus large possible des significations qu'ont pu avoir les objets pour un public donné, dans un lieu et à une époque données – les spectateurs du théâtre de Dionysos rassemblés à l'occasion de festivals religieux au V^{e} siècle avant J.-C.

[17]L'expression est de Georges Banu, *cf. supra* n. 7.

[18]Nous traitons également du cas de cet objet, selon des perspectives différentes, dans un article à paraître aux Presses universitaires de Vincennes « Le vêtement-piège et les Atrides : transformations d'un objet protéen », in *L'attirail dramatique dans les spectacles de l'Antiquité*, Actes de la journée d'études portant sur organisée par le GDR 3279 "THEATHRE" et l'Université de Nantes, UFR d'histoire, histoire de l'art et archéologie (CRHIA) et UFR de lettres et langages.

« sens antique de l'œuvre »[19] d'Eschyle, pour saisir avec plus d'acuité les enjeux esthétiques et dramaturgiques contenus dans la représentation de l'objet sur la scène.

I- Le détournement tragique d'objets réels

Un préjugé s'oppose à l'étude de l'objet dans un corpus d'œuvres théâtrales du passé ressortissant aux genres dits « nobles » : la conception de formes anciennes corsetées par la nécessité de la bienséance, qui ne laisse pas de place à l'objet réel, encore moins à l'objet du quotidien, forclos de la sphère artistique. En réalité, l'élévation du registre et de l'action ainsi que la bienséance réduisent sans doute la variété des objets pouvant être utilisés sur la scène, mais ne les en excluent pas dans leur ensemble : dans la tragédie française du XVII^{e} siècle, armes, objets funéraires, mobilier, lettres, peuvent faire partie intégrante de l'intrigue et en relayer, sous une forme concrète et visible, des thématiques centrales[20]. Par ailleurs, les règles de la tragédie grecque ne sont pas celles de la tragédie française, et les poètes tragiques athéniens semblent avoir fait un usage beaucoup plus libre des objets, en faisant notamment place à certains objets de la vie courante.

De fait, nous mettrons en rapport dans cette étude des outils de forgeron manipulés par le dieu Héphaïstos dans le prologue du *Prométhée Enchaîné*, des rameaux arborés par les Danaïdes dans les *Suppliantes* – insignes conventionnels du statut de suppliant – et enfin le vêtement tueur que Clytemnestre associe à une baignoire et une arme tranchante non identifiée, dans la ruse qu'elle ourdit contre son époux, Agamemnon, dans l'*Orestie*.

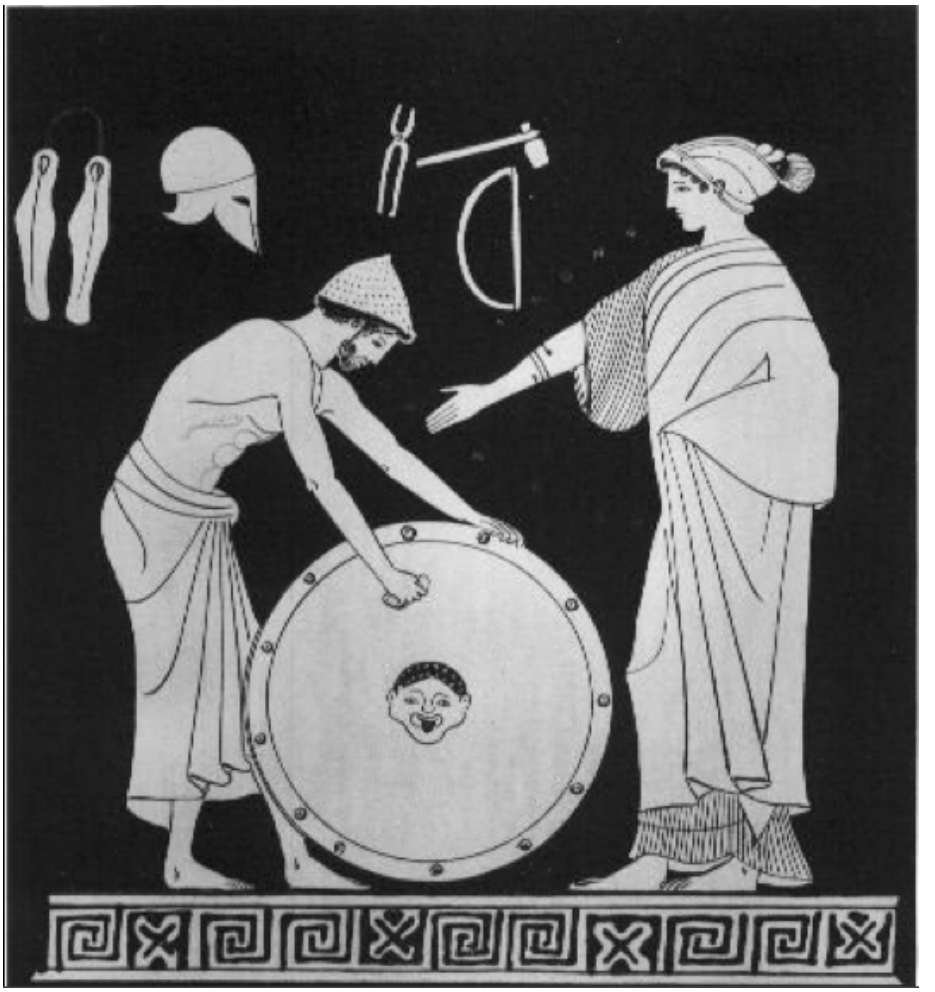
Qu'ont en commun ces objets hétéroclites ? Ils sont d'abord issus d'une réalité que les spectateurs de l'époque pouvaient reconnaître comme proche de la leur : le vêtement est évidemment un bien d'usage courant, que les femmes avaient pour devoir de tisser dans l'espace intérieur et caché du foyer (*oikos*). Le rameau suppliant est un symbole religieux attesté au Ve siècle et ultérieurement, qui remontait sans doute à une origine encore plus ancienne[21]. Avec les outils de forgeron – marteau, caveçon, pointe, anneau, etc. – Eschyle n'hésite pas à mettre en scène les instruments des artisans, pourtant perçus comme formant une catégorie inférieure de la société athénienne. Dans la fiction théâtrale, les objets sont certes transportés dans le monde mythique, puisqu'ils sont les attributs du dieu Héphaïstos, contraint d'enchaîner le Titan Prométhée au roc d'une montagne reculée et battue par les vents : la fonction extraordinaire de ces objets auréolés de la puissance divine de leur propriétaire, ne les distingue pas pour autant *a priori* des outils familiers des

[19]cf. Roland Barthes, « Comment représenter l'Antique ? » (1955) in Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points / Essais », 2002, p. 153 (ensemble de l'article p. 147-155) : « Représenter en 1955 une tragédie d'Eschyle n'a de sens que si nous sommes décidés à répondre clairement à ces deux questions : qu'était exactement L'*Orestie* pour les contemporains d'Eschyle ? Qu'avons-nous à faire, nous, hommes du XXe siècle, avec le sens antique de l'œuvre ? ».

[20]Sur le rôle majeur de l'épée dans *Phèdre* et *Le Cid*, voir Christian Biet et Christian Triau, *Qu'est-ce que le théâtre* ?, *op. cit*., p. 364.

[21]cf. les témoignages d'Hérodote V, 51 ; VII, 141 ; Démosthène, *Sur la couronne*, 107 ; Tite-Live, 29, 16, 6 ; Plutarque, *Thésée*, 18, 1, 4.

artisans, maîtres du feu et de la fonte des métaux, comme il est possible de le voir sur les vases peints représentant le dieu, toujours accompagné des objets qui symbolisent son statut[22].



Héphaïstos remettant à Thétis les armes d'Achille[23]

Leur second point commun est qu'ils sont manipulés par des personnages emplis de démesure et d'agressivité : dans les *Suppliantes*, les Danaïdes sont des Clytemnestre en devenir, femmes destinées à tuer leurs époux lors de leur nuit de noces (à l'exception de l'une d'entre elles, Hypermnestre). Dans le *Prométhée Enchaîné*, Eschyle présente le spectacle étonnant d'un Héphaïstos devenu

[22]cf. J. Duchemin, *Prométhée, Histoire du Mythe, de ses Origines orientales à ses Incarnations modernes*, Paris, Les Belles Lettres, 1974. L'auteur commente ainsi la représentation d'Héphaïstos dans la pièce d'Eschyle : « Héphaïstos y est d'ailleurs, d'une certains manière, réduit au rôle d'un simple artisan, travailleur du feu : plus d'or ni de bronze dans les matériaux, plus de magie dans son art ».

[23]Amphore à figures rouges, attribué au Peintre de Dutuit, daté autour de 480 avant J.-C., Boston, Museum of Fine Arts, n°13.188. La photographie est issue d'une capture d'écran effectuée sur le site de la *Perseus Digital Library*, consulté le 20/12/2011, URL : http://www.perseus.tufts.edu/hopper/image?img=Perseus:image:1992.11.0189.

marionnette sous les ordres de Pouvoir (*Kratos*) et de Force (*Bia*), deux divinités qui incarnent l'ordre brutal et inflexible d'un Zeus jeune, qui n'a pas encore appris les vertus de la mesure et de la douce persuasion. Humains et divinités mus par l'hybris tendent alors à détourner de leur usage normal des objets inoffensifs : ils leurs communiquent leur pouvoir de nuisance pour en faire des instruments de coercition ou de mort inattendus. Sous la pression de *Kratos* et de *Bia*, les outils d'Héphaïstos sont investis d'une force animale et sauvage ; manipulés par des femmes aux desseins meurtriers, le rameau semble dissimuler un poignard, le vêtement devient un filet polymorphe, aux apparences ondoyantes.

Pour déplacer les limites de l'objet, Eschyle use alors essentiellement des ressources du langage : l'hybridation des objets est esquissée par la parole, donnée à imaginer grâce au pouvoir suggestif des mots. Le poète semble parfois aller jusqu'à opérer une disjonction de la scénographie verbale et de la scénographie visuelle : les mots qui disent l'objet ne coïncident pas nécessairement avec la réalité qui semble devoir être représentée sur la scène au même moment.

II- Les outils ensauvagés d'Héphaïstos

La tragédie de Prométhée s'ouvre sur l'entrée en scène d'Héphaïstos, escortant Prométhée, sous la surveillance des lieutenants d'un Zeus tyrannique, *Kratos* (Pouvoir) et *Bia* (Force). Zeus a confié à Héphaïstos la tâche pénible de clouer Prométhée à la roche d'un massif isolé, aux confins de l'Europe, où ce dernier doit expier le crime d'avoir volé aux dieux le feu, « père de tous les arts »[24].

> « La plus grande conquête morale que l'homme ait jamais faite, c'est le marteau ouvrier. Par le marteau ouvrier, la violence qui détruit est transformée en puissance créatrice »[25].

Ces paroles inspirées de Gaston Bachelard nous permettent de saisir la violence de la régression mise en scène par Eschyle dans ce prologue : l'outil créateur retourne à la « violence qui détruit » en devenant l'instrument du supplice de Prométhée ; le marteau sert à clouer au roc les membres du Titan, le rivet est enfoncé dans sa poitrine, « vision horrible à voir », selon les mots d'Héphaïstos[26]. La transgression que représente alors ce détournement des outils, transparaît à travers l'orchestration de leur hybridation.

---

[24]Eschyle, *Prométhée Enchaîné* (*PE*), v. 7.
[25]Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté, essai sur l'imagination de la matière*, J. Corti, Paris, 1947, p. 130-131.
[26]Eschyle, *PE*, v. 55-56, 64-65, 69.

Outils suspendus dans la forge d'Héphaïstos[27]

En dépit des commentaires du personnage, qui soulignent le caractère insoutenable du spectacle vu, la reconstitution la plus éclairante de la mise en scène de ce prologue suggère une représentation très stylisée. Le supplice de Prométhée prenait vraisemblablement les apparences de l'*apotumpanismos*, mode d'exécution capitale qui consistait à attacher le supplicié à un poteau vertical jusqu'à ce que mort s'ensuive, selon l'hypothèse de Suzanne Saïd : « L'acteur était sans doute simplement fixé par des liens maintenus par des clous à une planche dressée verticalement ou à un poteau[28] », indique-t-elle, tandis que l'acteur jouant Héphaïstos manipulait les outils attributs du dieu, à mesure que le texte les évoque. Les ordres assénés par *Kratos*, et accompagnés de pressantes injonctions à faire vite, invitent en effet à la réalisation immédiate des actions : Héphaïstos doit successivement « attacher à un pieu » le Titan, à l'aide de son marteau, « agrafer » à la roche ses deux bras, « fixer à l'aide d'un anneau » ses jambes[29]. Les termes

[27]Détail d'une coupe à figures rouges de Vulci, attribuée au Peintre de la Forge, daté autour de 490-480 avant J.-C., Berlin, Antikenmuseen, n° F2294. La photographie est issue d'une capture d'écran effectuée sur le site de la *Perseus Digital Library*, d'après une photographie de Maria Daniels, consulté le 20/12/2011, URL : http://www.perseus.tufts.edu/hopper/image?img=Perseus:image:1992.07.0299.

[28]Suzanne Saïd, *Sophiste et tyran ou le problème du* Prométhée Enchaîné, Paris, Klincksieck, 1985, p. 48-49.

[29]« attacher à un pieu » : v. 20, 56, 65, 113 ; « agrafer », v. 61, 141 ; « fixer », v. 74.

desmos et *pedai*[30], qui désignent le lien et les entraves, apparaissent à de nombreuses reprises pour désigner les chaînes de Prométhée, qui demeurent sur son corps pendant toute la durée du drame.

Ces liens de métal infrangible s'animent alors aux accents de la rude voix de *Kratos* [31] ; sa parole contraignante transforme leur nature, en leur communiquant une forme de sauvagerie animale :

> Et maintenant cloue la mâchoire cruelle du coin d'acier indomptable à travers sa poitrine, solidement.[32]

L'outil devient mâchoire dévorante, l'objet se transmue en un animal féroce qui se nourrit des chairs du héros. Plus loin, Prométhée donne à voir au ciel et au soleil les souffrances qui lui « déchirent » les chairs, et qualifie ses chaînes de « liens sauvages » (*agriôn desmôn*)[33] : l'adjectif *agrios* caractérise normalement animaux et monstres fabuleux ; appliqué à des objets inanimés, son usage est inattendu et cette alliance inédite forge une réalité nouvelle. Si l'aigle qui se nourrit du foie de Prométhée est absent à ce stade de son histoire[34], on peut noter que les instruments du supplice eux-mêmes sont mus par une pulsion dévorante.

Le procédé de détournement des objets va plus loin : *Kratos* et *Bia* semblent s'insinuer de façon magique dans les objets passifs, qui ne peuvent résister, par nature, aux manipulations que les hommes et les dieux leur font subir. De fait, si *Bia*, personnification de la force, reste silencieuse pendant toute la durée du prologue – Eschyle respecte ici la convention qui veut que le nombre d'acteurs parlants soit limité à trois – elle semble agir de façon invisible en contraignant les gestes d'Héphaïstos. Notre lecture repose sur des syllepses de sens qui semblent délibérément introduites par Eschyle : quand le mot *Bia* est employé, il renvoie tout autant à la notion abstraite qu'au personnage présent sur la scène, le poète jouant sur le sens littéral dissimulé derrière le nom propre, d'autant plus évident quand le personnage se trouve être une personnification.

> Pouvoir et Force, pour vous deux, la mission de Zeus
> prend fin et rien ne vous retient plus désormais :
> quant à moi, je n'ose attacher un dieu qui m'est un parent
> de force, à cette roche escarpée,

---

[30] *PE, desmoi*, v. 6, 52, 97, 113, 141, 154, 176, 509, 770, 991 ; *pedai*, v. 6, 76, 167.

[31] *PE,* v. 77-78.

[32] *PE*, 64-65.

[33] *PE*, 93-95 ; v. 175. Voir Christine Mauduit, *La Sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, Les Belles Lettres, Paris, 2006, p. 293 : « Les instruments du supplice de Prométhée apparaissent, dans cette perspective, comme une illustration très concrète de la force sauvage qui caractérise le pouvoir de Zeus. (..) Sous le règne de Zeus, tout l'univers semble envahi par des forces sauvages, qui renvoient l'image du pouvoir exercé par le nouveau maître des dieux. Les éléments se confondent, les objets s'animent, le paysage lui-même semble prêt à mordre ».

[34] Le supplice de l'aigle intervient plus tard, après que Zeus a fait remonter Prométhée des profondeurs de la terre, cf. cf. *PE*, v. 1021-1025 ; fr. 200 du *Prométhée Délivré*, cité par Plutarque, *Érôtikos*, 757e.

où sévissent les rigueurs de l'hiver[35].

La répétition du mot *Bia*, pour désigner d'abord le personnage puis la notion abstraite, prend un sens particulier ; Héphaïstos ne précise pas seulement les modalités de son action, mais désigne comme sa responsable et son instigatrice la personnification de la force qui se trouve à ses côtés. Cette ambiguïté est suggérée à nouveau dans une réplique de *Kratos*, quelques vers plus loin :

Kratos

Allez, jette autour de ses flancs la courroie.

Héphaïstos

Je ne peux me soustraire à cette nécessité, ne m'ordonne rien de trop.

Kratos

Bien au contraire, je te donnerai des ordres et te presserai.

Descends à terre, et enserre ses jambes avec force[36].

Le poète inclut ainsi *Bia* dans l'action scénique, en jouant sur l'onomastique, comme il le fait de manière récurrente dans ses drames : Prométhée lui-même, celui qui « voit à l'avance » fait les frais des moqueries de *Kratos*, qui récuse la justesse de son nom[37]. Par l'action surnaturelle de *Kratos* et *Bia*, les objets deviennent les auxiliaires d'un supplice inédit : la puissance créatrice de l'outil est dépravée, il devient un agent d'oppression animé par des forces extérieures malfaisantes, symbole du pouvoir excessif qui caractérise le règne de Zeus à son commencement, tel qu'Eschyle le dépeint dans ce drame.

Dans ce court prologue, le poète met en place une inversion minutieuse des rapports de force attendus : l'Héphaïstos qu'il met en scène n'est plus l'artisan habile et trompeur qui, au chant VIII de l'*Odyssée,* prend dans les mailles de son filet inextricable les amants adultères, Aphrodite et Arès[38]. C'est un Héphaïstos qui ploie sous la contrainte de Zeus, à laquelle nul ne peut se soustraire, devenu lui-même instrument, sous la férule de *Kratos* et *Bia*. Il est dépossédé de son emprise sur ses propres outils, qui définissent pourtant le lot qui est le sien dans la société des dieux ; un comble pour l'artisan par excellence, maître des métaux, forgeur des armes invincibles d'Achille dans l'*Iliade*, capable même d'insuffler de la vie dans la matière inerte : les trépieds qu'il fabrique sont des *automatoi*, qui vont seuls à l'assemblée des dieux sur leurs trois pieds[39] ; pour se mouvoir, le dieu boiteux s'est

[35] *PE*, v. 12-15.

[36] *PE*, v. 71-74.

[37] *PE*, v. 85-87 : « C'est bien à tort que les dieux t'appellent Prométhée : trouve ailleurs qui te promette de te dégager ces nœuds savants ! » (traduction Paul Mazon, édition de la CUF, Les Belles Lettres, Paris 1966). Paul Mazon traduit la juxtaposition du nom Prométhée et de l'adverbe qui en est tiré (*promètheôs*, de façon prévoyante), par le jeu de mots entre le nom de Prométhée et le verbe " promettre ".

[38] Homère, *Odyssée*, VIII, v. 266 et suivant.

[39] *Iliade*, XVIII, v. 376.

entouré de servantes d'or, non seulement mobiles mais douées de parole et de raison[40]. Dans un monde où tous les objets sont inertes, le mythe grec fantasme l'objet vivant, le robot. Eschyle travaille donc la caractérisation du personnage en contraste : il convoque le modèle de l'épopée pour mieux le mettre à distance, et réinventer ainsi un personnage tragique, désormais privé de son emprise sur la matière, enchaîné par la contrainte divine comme il enchaîne lui-même Prométhée.

III- Les rameaux aiguisés des Danaïdes

Dès qu'elles entrent en scène, les cinquante filles de Danaos se présentent comme une troupe vagabonde de suppliantes, exilées volontairement d'Égypte pour échapper à l'hymen forcé avec les fils d'Égyptos, leurs cousins. Descendantes d'Io, elles cherchent un asile à Argos, cité d'origine de la vierge poursuivie par le taon de Zeus, et trouvent un refuge provisoire sur un promontoire orné des statues des dieux, non loin de l'enceinte de cette cité – seul espace dramatique représenté dans cette pièce. Les hommes et les dieux ont pour devoir les uns de respecter, les autres de protéger, ceux qui se remettent au pouvoir de Zeus *Hikesios* (Zeus suppliant). Le symbole qui incarne le lien particulier qui se tisse alors entre le dieu et ses protégés est le rameau suppliant : il s'agissait d'une longue branche d'olivier droite, entourée de bandelettes de laine blanche, que l'on tenait à la main ou sous le bras, et/ou que l'on déposait sur les autels des dieux pour établir un contact physique avec eux[41]. Ce signe visuel est un « symbole efficace opérant comme une contrainte religieuse »[42] : en témoignant de la protection des dieux, il devait suffire à garantir l'immunité des suppliants et décourager de potentiels agresseurs qui se voyaient courir le risque d'une souillure. Les Danaïdes font référence à de multiples reprises à ces attributs essentiels[43]. Au cours de l'action dramatique, elles en déposent une partie sur les autels des dieux et gardent le reste sous leur bras gauche, comme une protection rapprochée qui les préserve de toute agression physique de la part de leurs interlocuteurs : le roi d'Argos et les hommes d'armes qui l'accompagnent.

Si Eschyle a sans doute profondément modifié le mythe, en faisant des Danaïdes des suppliantes affligées, et non plus de farouches Amazones, comme cela

[40] *Iliade*, XVIII, v. 418 et suivant.

[41] *Sup.*, v. 20-23. Sur l'usage des rameaux suppliants entourés de laine, voir Hérodote V, 51 ; VII, 141 ; Démosthène, *Sur la couronne*, 107 ; Tite-Live, 29, 16, 6 ; Plutarque, *Thésée*, 18, 1, 4. Selon Hérodote (II, 81, 1), en Égypte la laine est interdite des enceintes sacrées : les Danaïdes révéleraient donc leur connaissance des usages grecs en adoptant le rameau entouré de laine, comme le constate Pélasgos aux vers 241-243. Pour d'autres usages tragiques du rameau suppliant, voir Eschyle, *Choéphores* (v. 1034 sq.), *Euménides* (v. 39 sq.), Sophocle, *Œdipe Roi* (v. 3, 143), *Œdipe à Colone* (v. 483-484), Euripide, *Suppliantes* (v. 470 sq.), *Andromaque* (v. 894). Sur l'utilisation des rameaux dans l'acte de supplication (*hikesia*), voir *ThesCRA*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2005, vol. III, p. 197 : Ezio Pellizer suggère que le rameau suppliant fonctionne comme un « épithète figuratif » ou un « épithète iconique » (« epiteto figurativo (o « iconico ») ») qui caractérise d'emblée le statut du suppliant. Pour une représentation iconographique des Danaïdes munies de rameaux, voir amphore apulienne, Leningrad, Hermitage, B1705, daté autour du troisième quart du IV^{e} siècle av. J.-C. ; cratère à volutes de Ruvo, Musée de Jatta J 414, daté autour du troisième quart du IV*e* siècle av. J.-C. (*cf. LIMC*, s.v. Danaids 1 et 2).

[42] Louis Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, François Maspero, Paris, 1968, p. 233.

[43] *Sup.*, v. 23-24, 159, 191-193, 241, 433, 333, 345, 354-355, 481, 506.

semble avoir été le cas dans des versions antérieures du mythe, il n'en reste pas moins qu'il fait des *Suppliantes* un drame de l'ambiguïté, qui met en scène l'oscillation permanente des filles de Danaos entre posture d'humilité et démesure violente : mêmes suppliantes, les Danaïdes sont déjà en puissance les meurtrières de leurs époux. La légitimité de leur supplication est mise en cause par une série d'anomalies, bien identifiées par les critiques[44].

Eschyle joue alors encore une fois sur les mots pour projeter une ombre inquiétante sur les objets qu'elles portent à leurs bras. Dès la première nomination des rameaux suppliants, le caractère inoffensif de ces attributs est troublé par l'intrusion d'un terme équivoque :

> En quelle contrée plus favorable que celle-ci
> Pourrions-nous aborder avec ces attributs des suppliants
> que nous tenons dans nos mains,
> les rameaux ceints de laine ?[45]

La syllepse de sens contenue dans le terme *encheiridion* est impossible à traduire[46]. En son sens étymologique, il signifie littéralement "ce que l'on tient dans sa main", et désigne alors les rameaux, comme l'explicite la périphrase qui suit. Mais chez Hérodote et les auteurs de prose attique, le mot était couramment substantivé et signifiait alors " petit poignard ", " épée courte ", et il est raisonnable de penser qu'il possédait ce sens à la date de composition de ce drame d'Eschyle : en entendant ce mot, les spectateurs pouvaient imaginer des couteaux, des poignards, si petits qu'ils pouvaient être dissimulés dans la paume des mains, pour tuer par ruse[47]. Derrière le rameau sacré, le poète fait fugitivement miroiter l'arme avec laquelle les Danaïdes tueront leurs prétendants.

Ce seul mot peut en effet suffire à suggérer que les rameaux ne sont pas (ou pas seulement) ce qu'ils semblent être : l'*encheiridion* paraît être un terme

---

[44]Voir par exemple Froma Zeitlin, « La politique d'Éros. Féminin et masculin dans les *Suppliantes* d'Eschyle », *Métis*, 1988 III, p.231-259 ; Chad Turner, « Perverted Supplications and Other Inversions in Aeschylus' Danaids Trilogy », *The Classical Journ*al, Vol. 97, No. 1 (Oct. - Nov., 2001), p. 27-50 ; Jacques Jouanna, « Le chant mâle des vierges : Eschyle, *Suppliantes*, v. 418-437 ». *REG,* 2002,115 (2), p. 783-792.

[45]*Sup*., v. 20-23.

[46]Voir le commentaire *ad.loc*. de Hans Friis Johansen et Edward W Whittle, *Aeschylus, The Suppliants*, Nordisk Forlag, Danemark, 1980, volume II, p. 21 : cet usage du terme *encheiridion* est le seul attesté dans l'ensemble du corpus tragique. Eschyle donne au terme son sens étymologique de " chose tenue en main ", mais chez Hérodote et les auteurs de prose attique, le mot signifie exclusivement " petit poignard ", " épée courte " et il est raisonnable de penser qu'il avait cette signification à la date de composition de ce drame d'Eschyle. Pour le public du V^{e} siècle, l'expression ne pouvait donc signifier que « poignards de suppliants », expression énigmatique que le poète explicite à l'aide de l'apposition qui suit. Pour les commentateurs, « The oxymoron conveys the paradox that the very symbols of the Danaids' helplessness constitute a sort of weapon ». L'analyse est reprise par Alain Moreau, *Eschyle, La violence et le chaos*, Paris 1985, p. 58.

[47]Voir Thucydide, à propos d'Harmodios et Aristogiton, VI, 56-57 ; Aristote, *Constitution d'Athènes*, 18, 4 ; Plutarque, *Vie de Solon*, 8, 5, 6.

suffisamment chargé à l'époque d'Eschyle, pour évoquer une multiplicité de références, mythiques comme historiques, relevant du savoir populaire comme de l'érudition littéraire. De fait, plusieurs témoignages attestent que ce court poignard était considéré comme une arme orientale, voire précisément égyptienne[48], dont l'usage se prêtait de surcroît particulièrement bien aux complots ourdis par des femmes[49]. Le Pseudo-Apollodore mentionne d'ailleurs ces poignards dans sa version du mythe des Danaïdes ; bien que tardif, ce témoignage atteste peut-être l'existence d'une tradition remontant à des siècles antérieurs, associant au meurtre des filles de Danaos l'utilisation de l'*encheiridion*[50].

En superposant sur les rameaux, l'image subliminale des poignards, Eschyle pourrait bien jouer par ailleurs sur une référence à un événement historique, impliquant ensemble rameaux sacrés et poignards. Le poète n'a pas hésité à puiser dans l'Histoire pour nourrir la dramaturgie de la pièce qu'il consacra aux Perses : pour les *Suppliantes*, il pouvait avoir en mémoire le récit fondateur pour la démocratie athénienne, du complot d'Harmodios et Aristogiton contre le tyran Hipparque. Selon plusieurs versions concordantes de l'histoire, les tyrannicides dissimulèrent leurs armes au milieu de rameaux de myrte alors qu'avait lieu la fête des Thargélies[51]. Le fait est suffisamment connu pour être devenu le sujet de chansons de tables, à la gloire de ceux qui contribuèrent à faire tomber le régime tyrannique au profit de la démocratie : dans la *Lysistrata* d'Aristophane, le chœur cite un vers d'un chant populaire à la mémoire des deux héros, qui évoque précisément les armes que l'on cache au milieu de brassées de rameaux[52].

Eschyle mobilise des sous-textes variés pour faire apparaître derrière le rameau innocent, le poignard meurtrier que les Danaïdes utiliseront lors de leur nuit de noces. L'objet n'est pas seulement un rameau, il contient en puissance un poignard, ses contours se brouillent en tant que sont considérés en même temps ce que l'objet est au présent et ce qu'il sera dans l'avenir. Cette superposition des strates temporelles est caractéristique de l'art d'Eschyle, de même que sa propension à laisser imaginer au spectateur un objet inédit, alliage de deux réalités partageant une forme comparable (droite, élancée), mais normalement dévolues à des fonctions radicalement étrangères l'une à l'autre : l'ensemble forme un hybride inédit et inquiétant, qui relève de la représentation du chaos primitif que s'attache à dépeindre le théâtre d'Eschyle. Nous y reviendrons.

---

[48]cf. Eschyle, *Perses*, v. 56 et sa scholie : le peuple asiatique est caractérisé comme " peuple porteur de poignard " (*machairophoron ethnos*), et le terme désigne probablement les dagues courtes dont les Perses font usage, par ailleurs appelées *encheiridia*, comme le note le scholiaste. Hérodote mentionne des dagues égyptiennes utilisées par les Assyriens, se joignant à l'armée de Darios (VII, 63) ; en VII, 93, il oppose l'*encheiridion* à des éléments grecs de l'armure des Cariens.

[49]cf. Hérodote V, 20 : Alexandre, fils du Macédonien Amyntas, tue les Perses envahisseurs en ayant recours à un stratagème : il enivre les Perses, et prétend leur faire l'honneur de s'unir aux femmes de la cité. Il déguise alors un groupe d'hommes glabres en les revêtant de vêtements féminins, et en leur confiant des poignards. À propos de troupes de Ménades représentées dans le cortège militaire d'Antiochus, Athénée mentionne les *encheiridia*, 5, 28, 21 : « les unes tenaient dans leurs mains des poignards, les autres des serpents ».

[50]Pseudo-Apollodore, *Bibliothèque*, II, 1, 5 : « Les couples furent ainsi tirés au sort, et après avoir banqueté, il donna des poignards à ses filles. Celles-ci allèrent partager la couche de leurs époux et les tuèrent, à l'exception d'Hypermnestre. »

[51]Cf. Athénée 15, 50, l.62 ; Lexique de Photius, 985 ; Souda s.v. Ἀγοράσω.

[52]Aristophane, *Lysistrata*, v. 631-632 ; voir aussi la scholie au vers 632.

IV- Le piège de tissus de Clytemnestre, ou l'informe protéiforme

Dans l'*Orestie*, ces procédés d'hybridation de l'objet esquissés dans les *Choéphores* et le *Prométhée Enchaîné*, sont exacerbés à propos des instruments de morts manipulés par Clytemnestre. Dans le corpus des drames conservés d'Eschyle, peu de personnages sont animés d'un hybris et de desseins aussi subversifs que ceux de l'épouse d'Agamemnon. Elle représente le personnage transgressif par excellence : une femme « au cœur viril »[53], adultère, experte en parole trompeuse, meurtrière de son époux, mère qui renie ses enfants et les dépossède de leur patrimoine. Dans la réalisation même de son crime, elle déploie un trésor d'inventivité pour pervertir le sens attendu des usages sociaux et religieux qui règlent les rapports matrimoniaux[54]. Pour dire la monstruosité d'une telle créature, Eschyle recourt aux métaphores animales : Clytemnestre est tout à la fois vipère, serpent à deux têtes, « lionne à deux pieds », murène, corbeau[55], etc... Ces métaphores ne sont pas ornementales, mais traduisent avec vigueur la dégradation d'un être exclu par ses actes de la condition humaine, assimilé à un monstre sauvage par sa violence et sa démesure[56]. L'affranchissement des limites qui séparent normalement la condition humaine de la condition animale, trouve alors un parallèle dans le brouillage que le personnage opère entre la condition des êtres animés et des objets inanimés.

Nous n'étudierons pas ici les trois armes insolites de Clytemnestre, qui montrent toutes un penchant certain pour l'hybridité, mais centrerons notre propos sur le « vêtement-filet » avec lequel cette dernière entrave le corps d'Agamemnon, au sortir du bain. Avec ce vêtement hybride, les procédés de la recréation poétique eschyléenne semblent poussés dans leurs ultimes retranchements, pour faire apparaître un objet prolongement du corps, aux facettes infiniment changeantes.

Un objet innommable

Le vêtement que Clytemnestre a tissé pour y prendre au piège Agamemnon est un ouvrage délibérément malfaçonné : elle a cousu ensemble deux rectangles de textile précieux pour en faire une tunique chatoyante, mais n' y a laissé aucune ouverture pour la tête et les bras. Quand elle en revêt Agamemnon à l'intérieur du palais, celui-

[53]Eschyle, *Agamemnon* (*Ag.*), v. 11.

[54]Sur ce sujet, la littérature critique est abondante : voir par exemple Froma Zeitlin., « The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia* », *TAPhA*, 96, 1965, p. 463-508 (complété par « Postscript to sacrificial imagery in the *Oresteia* (Ag., 1235-1237) », *TAPhA*, 97, 1966, p. 645-653) ; Richard Seaford, « The last bath of Agamemnon », CQ, New Series, vol. 34, n°2, 1984, p. 247-254 ; Pierre Vidal-Naquet, « Chasse et sacrifice dans l'*Orestie* », dans Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1986, p. 135-158.

[55]*Ag*., v. 1233, 1258, 1473 ; *Cho*., v. 994.

[56]Cf. Alain Moreau, *Eschyle, La violence et le chaos,* Les Belles Lettres, Paris, 1985, p. 9, 62 : « L'imagerie animale est la figuration concrète, visible, sensible, de la transformation de l'être humain, ravalé au niveau de la bête, soit par la violence extérieure qui l'écrase, soit par l'expression intérieure de ses passions. L'homme plein de démesure descend dans l'ordre des êtres ».

ci se retrouve aveuglé et entravé dans une tunique devenue « sac à homme », et ne peut se défendre contre les coups qui s'abattent aussitôt sur son corps.

Cet objet difforme et monstrueux apparaît dans l'espace scénique à deux reprises : le texte suggère qu'il demeure sur le corps d'Agamemnon, quand Clytemnestre expose son cadavre aux yeux de ses concitoyens à la fin de la première pièce de la trilogie. Il est une seconde fois exhibé par Oreste dans les *Choéphores*, au moment où celui-ci présente à son tour le corps de ses victimes, Clytemnestre et Égisthe ; il invoque alors le piège de Clytemnestre comme preuve visuelle de la justice de sa vengeance[57]. Les paroles qui sont consacrées à l'objet ne se cantonnent pas toutefois à ces deux moments de la trilogie : la perception de l'objet est infléchie avant même qu'il paraisse sur scène, par les visions prophétiques de Cassandre[58] ; après que Clytemnestre en a fait usage, l'objet ne cesse plus d'être rappelé à la mémoire des spectateurs par des allusions rétrospectives des personnages. Ce qui est remarquable alors, est que leurs paroles ne fixent pas dans une forme unique et bien définie ce « vêtement-filet », mot-valise que nous utilisons, faute de mieux, pour désigner cet objet hybride. Eschyle joue sur la démultiplication de dénominations contradictoires (vingt-quatre en tout), qui donnent de l'objet une image fragmentée, hétéroclite, presque incohérente. Les mots ne sont pas mis au service d'une description, qui permettrait de mieux saisir ce qui est appelé à figurer sur la scène, sous les yeux des personnages et des spectateurs : à savoir ce vêtement sans ouvertures que nous avons décrit. Au contraire, Eschyle use des mots pour déréaliser et complexifier l'objet visible, en révélant simultanément les multiples facettes qui le constituent.

Si la chose est à n'en pas douter une sorte de vêtement, les termes employés pour la désigner comme tels varient : elle est à la fois *peplos* (vêtement long ouvragé), *heima* (manteau) et *kalummata* (voiles)[59]. Son étoffe est « dédaléenne » : le terme dit à la fois sa confection précieuse, incrustée de motifs multicolores aux couleurs chatoyantes ; mais il indique aussi, au sens figuré, que le vêtement est fait d'une matière insaisissable, tout en introduisant des connotations de ruse et de piège[60]. Du vêtement « dédaléen » au filet piégeux, il n'y a qu'un pas, qu'Eschyle n'a pas hésité à franchir. La nature réticulaire du vêtement est exprimée par une série de termes techniques : il est « filet à poisson »,« filet d'arrêt », « filet de jet », « rets », « lacs », « piège à bête sauvage »[61]. À cette distorsion de la nature du vêtement, s'ajoute celle qui consiste à en faire un lien et une entrave[62] : le vêtement-filet semble devenir réseau de chaînes, pareil aux liens infrangibles déployés par

---

[57] *Ag*., v. 1372-1673 ; *Choéphores* (*Cho*.), v. 973-1117.

[58] *Ag*., v. 1115-1116, 1126-1127.

[59] *Peplos* : *Ag*., v. *1126 et 1580 ; voir aussi Euménides (Eum.)*, v. 635 ; *heima*, *Cho*., v. 494 ; *kalumma* est attesté au sens de « voile » dans la tragédie (*Ag*. 1178 ; Sophocle, *Aj*., 245) ; toutefois Monique Halm-Tisserant note qu'il pouvait également désigner un type de filet en forme de sac (« Le filet : un 'leitmotiv' dans l'*Orestie* d'Eschyle », *Ktèma* 2002, 27, p. 299, ensemble de l'article p. 293-305).

[60] *Eschyle,Eum.,* v. 634. cf. F. Frontisi-Ducroux, *Dédale, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, La découverte poche, Paris, 2000 (1975), p. 72.

[61] « filet à poisson » (*amphiblèstron*), *Ag.* 1382 ; *diktuon* (*Ag*. 1115, *Cho*. 999) ; *arkus* (*Ag.* 1116, *Cho*. 1000) ; *brochos* (*Cho.* 557) ; *agreuma thèros* (*Cho*. 998). Sur ces divers noms, voir la typologie établie par Monique Halm-Tisserant, *art.cit.*

[62] *Cho.* 493, 981, 983, 1000.

Héphaïstos pour immobiliser Prométhée. Si Eschyle précise que ces chaînes ne sont pas faites de métal[63], le procédé rhétorique conduit à superposer sur l'objet des valeurs référentielles toujours plus éloignées. De filet, il devient « toile d'araignée », « toile tueuse de père »[64]. En outre, le « vêtement-filet » ne se fige pas dans sa fonction cynégétique : une fois sa victime prise, il demeure sur son corps pour le parer de la tête aux pieds, étant alors assimilé un linceul[65].

Dans cette énumération, il n'y a pas de distinction réelle entre ce qui constituerait des dénominations objectives et des dénominations métaphoriques[66]: chaque terme révèle une facette concrète de ce qu'est un vêtement soumis à un usage aussi monstrueux que celui qu'en fait Clytemnestre. C'est le détournement de la fonction de l'objet qui fait voler en éclats ses contours habituels et lui confère une inépuisable propension à la métamorphose. De fait, tel qu'il est décrit dans le texte d'Eschyle, le « vêtement-filet » semble confiner à l'absence de limites et l'absence de fin. Clytemnestre le nomme « filet de pêche infini » (*apeiron amphiblèstron*)[67] : *apeiron* indique en premier lieu que le vêtement n'a pas d'issue, c'est-à-dire qu'il n'a pas d'ouvertures ; le terme suggère toutefois qu'il tend à l'infini[68]. Dans un fragment conservé, c'est à propos du cercle, figure d'illimité par excellence pour les Grecs[69], qu'Eschyle emploie le même adjectif.

Le spectacle visuel infléchi par les mots

Nulle réalité matérielle, à moins d'être elle-même mouvante et protéiforme, ne pourrait représenter concrètement cet objet hybride et illimité, à la fois vêtement, filet de plusieurs sortes, entraves, linceul, etc. Les choix que semble avoir fait Eschyle pour le représenter peuvent cependant donner lieu à des hypothèses : en effet, le « vêtement-filet » se reflète dans une toile « miroir », et l'on peut raisonnablement supposer que les deux textiles étaient mis en scène de la même manière[70]. En effet, avant d'enserrer Agamemnon dans les mailles de son piège de tissus, Clytemnestre a fait étendre sur le sol des étoffes de pourpre, formant un chemin de gloire devant le seuil du palais, pour accueillir son époux en grande pompe. La scène évoque tout à fait l'effet produit par notre tapis rouge, si ce n'est

[63]*Cho.* 493.

[64]*Ag.*, v. 1492 ; *Cho.,* v. 1015.

[65]*Cho.*, v. 1011, 999, 985.

[66]Cf. Jean-Pierre Vernant, « Eschyle, le passé et le présent » dans Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie deux*, Paris 1986, p. 103 (ensemble de l'article p. 91-114) : « Ne cherchons pas dans l'œuvre d'Eschyle à séparer la poésie du sens tragique. Ils sont une seule et même dimension du texte. Entre la métaphore et le présage, l'image et le signe venus des dieux, il y a continuité, comme si les lions et les aigles des apparitions ou des comparaisons bondissaient tout d'un coup sur la scène. Cette continuité est peut-être l'aspect le plus étonnant de l'art d'Eschyle ».

[67]*Ag.*, v. 1382.

[68]*cf. PE*, v. 1078 : voir Fraenkel *ad.loc.*, vol. III, p. 649.

[69]Radt, *TGrFr*, 379. Sur ce point voir l'étude de Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence, la mètis des Grecs*, Paris 1974, chapitre X « Le cercle et le lien », p. 263-308, mais aussi p. 51 : « le filet saisit tout et ne se laisse saisir par rien ; il a la forme la plus fluide, la plus mobile et aussi la plus déroutante, celle du cercle. Attraper au filet, on le sait, peut se dire en grec « encercler », *enkuklein* ».

[70]cf. Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Clarendon Press, Oxford, 1978, p. 315.

que ces étoffes augurent en réalité d'un avenir sanglant : elles représentent un ruisseau du sang qui s'écoule hors du palais des Atrides, où se succèdent les crimes, génération après génération ; elles anticipent sur le meurtre à venir, et quand Agamemnon marche sur ces étoffes, il semble s'embourber dans son propre sang[71]. Ces étoffes de pourpre et le « vêtement-filet » sont bien deux hypostases du même objet, qui se transforme non seulement sous l'impulsion des mots, mais paraît à divers moments dans l'espace scénique, sous des formes apparentées mais néanmoins différentes. Il serait donc vraisemblable qu'Eschyle ait suggéré leur identité de nature, en les représentant par des étoffes ressemblantes.

La mise en scène de ces objets par Olivier Py, dans son *Orestie* de 2008[72], apparaît en ce sens fidèle au texte d'Eschyle.

© photo Alain Fonteray - coll. Théâtre de l'Odéon - photo de répétition

[71]Sur ce point voir Anne Lebeck, *The Oresteia, A Study in Language and Structure*, Washington D.C. 1971, chapitre 7, « The carpet scene : λάξ πατεῖν », p. 74-79, et chapitre 8, « The endless flow of blood », p. 80-91. Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, *op.cit*., p. 314-316.

[72]L'*Orestie* d'Eschyle fut créée par Olivier Py au théâtre de l'Europe-Odéon en juin 2008.

Le metteur en scène met bien en évidence l'identité des pièges tissés par Clytemnestre, qui se déploient toutefois sous des formes changeantes. C'est apparemment la même étoffe pourpre qui est étendue au pied du palais, et qui enserre ensuite le cadavre nu d'Agamemnon.

© photo Alain Fonteray - coll. Théâtre de l'Odéon - photo de répétition

Les deux objets se reflètent également dans la robe de même couleur que porte Clytemnestre, ce qui nous semble relever également d'une lecture fine du texte d'Eschyle, au vu de l'assimilation qui y est faite entre la femme et l'objet, comme nous le verrons au point suivant. Les textiles manipulés ou portés par Clytemnestre créent par ailleurs un écho visuel avec le fantôme d'Iphigénie entièrement vêtu de rouge, qu'Olivier Py fait apparaître dans cette scène : cette fille victime d'un sacrifice perverti, qu'expie Agamemnon en mourant, à son tour, sous les coups de son épouse.

Les choix scéniques effectués par un metteur en scène, quel qu'il soit, figent nécessairement dans une forme l'informe du « vêtement-filet » de Clytemnestre – à

moins de ne pas le représenter, au risque de perdre un aspect essentiel de cet objet, à savoir son caractère spectaculaire, que lui confère notamment sa couleur pourpre, intense et puissamment évocatrice, pour les Grecs comme pour nous, de la richesse et du luxe, thématiques centrales de l'*Orestie*, comme de la couleur du sang. Il nous semble pourtant que le foisonnement des dénominations de l'objet visent précisément à jouer contre le caractère définitif de ce qui est mis sous les yeux des spectateurs : les noms hétéroclites donnés à l'objet au moment de son apparition ont pour fonction de déplacer le cadre de la vision, en superposant sur l'objet vu un objet verbal qui excède les limites de ce dernier.

Aussi, quelques suggestives que soient ces photographies de répétitions de la mise en scène d'Oliver Py, elles ne peuvent rendre compte des effets d'hybridation créés précisément par la superposition du spectacle visuel et du spectacle créé par les mots : au moment où cette toile maléfique paraît en scène, l'imagination du spectateur est aiguillonnée par une multiplicité de termes foisonnants : les informations contradictoires reçues en même temps par le biais de l'audition et de la vue, contribuent à brouiller les contours de l'objet. Celui-ci ne se résume ni à ce qui est vu, ni à ce qui est entendu, mais à la superposition des deux réalités, que doivent alors réaliser en imagination les spectateurs.

L'objet-femme, la femme-objet

Eschyle sollicite cette même opération de ses spectateurs, quand le texte laisse entendre également que femme et objet sont en réalité le même être. Avec le « vêtement-filet », l'identification entre l'objet et la personne qui le manipule est en effet portée à son comble.

Le rapprochement était d'autant plus aisé à faire pour les spectateurs du V^e^ siècle avant J.-C., que les relations entre la femme et les vêtements qu'elle tisse, produits de sa main, étaient parfois conçues comme fusionnelles, dans la pensée mythique comme dans les représentations populaires[73]. Eschyle suggère que femme et objet forment un tout indistinct, en déployant au sujet de l'un comme de l'autre les mêmes effets rhétoriques : ils se soustraient tous deux à une dénomination univoque, et provoque chez les personnages des tentatives de définition toujours renouvelées, car toujours insatisfaisantes. Clytemnestre oscille entre l'infra et le sur-humain : son meurtre fait d'elle un monstre[74], rapproché dans le deuxième stasimon des *Choéphores*, des êtres difformes enfantés par la Terre[75] ; elle est toutefois aussi un instrument, dont prend possession un esprit vengeur, pour accomplir la malédiction des Atrides[76]. Le « vêtement-filet » est rapproché pour sa part d'une

[73] *cf.* Ellen D. Reeder, « Women as containers », dans Ellen D. Reeder, (dir.), *Pandora, Women in classical Greece*, Baltimore, Maryland, 1995, p. 195-199 : « A woman's garments were not merely testimony to her skill and industriousness. They also came to be viewed as an extension of her being, inextricably merged with her ». Pour un article récent, rassemblant les données littéraires et culturelles de l'association du πέπλος à la ruse féminine dans la tragédie, voir Lee M., « 'An evil wealth of garments', deadly πέπλοι in Greek Tragedy », *CJ*, vol. 99, n. 3, 2004, p. 253-279.

[74] *Ag*., v. 1258, 1232-1234.

[75] *Cho*., v. 585-601.

[76] *Ag*., v. 1497-1503.

secrétion animale, il est « toile d'araignée »[77], tout en étant par ailleurs rattaché à l'œuvre des divinités que sont les Érinyes[78]. Investi des intentions malfaisantes de sa propriétaire, il semble manifester une volonté propre : il est un « voile comploteur »[79] avant de devenir une « toile tueuse de père »[80], comme s'il assumait de lui-même la pensée et la réalisation du crime. Dans l'*Agamemnon*, la prophétesse Cassandre révèle de manière programmatique que la femme et l'objet sont en réalité un seul et même être :

> Ah, ah ! Hélas, hélas, que vois-je là ?
> Est-ce un filet d'Hadès ?
> Non, les rets, c'est la compagne de lit, la complice
> du meurtre ![81]

Ces vers ont provoqué la perplexité des philologues, par le caractère abrupt du rapprochement fait entre le filet et la femme[82]. Le passage prend cependant tout son sens à la lumière de l'hybridité du vêtement-filet, qui ne se limite pas seulement ici à une alliance de réalités hétéroclites, mais qui aboutit à la confusion de ce qui est normalement séparé, l'être vivant et l'objet inanimée. La lucide Cassandre nous donne accès à ce qui ne devrait pas être : la dissolution des frontières entre deux ordres qu'enchevêtrent l'action éminemment transgressive du meurtre par une femme, du père de ses enfants.

V- D'hier à aujourd'hui : l'objet mu par l'imagination

> Piece out our imperfections with your thoughts ;
> Into a thousand parts divide on man,
> And make imaginary puissance ;
> Think when we talk of horses, that you see them
> Printing their proud hoofs i' the receiving earth ;
> For 'tis your thoughts that now must deck our kings,
> Carry them here and there ; (...)[83]

Dans ce passage fameux de *Henry V*, Shakespeare insère dans son texte même les modalités de sa réception ; le poète tragique ne le fait jamais de manière aussi directe, mais il n'empêche que ces deux dramaturges usent à des siècles d'intervalle de procédés et de ressources comparables : le pouvoir du verbe à stimuler l'imagination des spectateurs, et à susciter en eux des images mentales, qui dans leur virtualité même, sont indissociablement liées à la représentation de la fable

---

[77] *Ag*., v. 1492, 1516.

[78] Ag., v. 1492 et 1580 : « *peploi* tissés par les Érinyes ».

[79] *Cho*. v. 494.

[80] *Cho*., v. 1015.

[81] *Ag*., v. 1114-1116.

[82] *cf.* Fraenkel ad *Ag*., 1116. Il rejette pourtant l'hypothèse d'une interpolation du texte à cet endroit.

[83] William Shakespeare, *Henri V*, prologue.

dramatique. L'hybridation de l'objet dans le théâtre d'Eschyle repose sur cette confiance mise dans le spectateur à compléter la représentation concrète par la projection des images de son « théâtre intérieur ».

Et puisque nous bondissons d'Eschyle à Shakespeare, nous sommes tentée de franchir une étendue de temps encore plus vaste : le lecteur sera seul juge de la valeur heuristique de ces comparaisons délibérément anachroniques. À propos des pratiques du théâtre d'objets, ou du moins d'un théâtre d'objets, l'universitaire Didier Plassard nous a en effet confié les paroles suivantes :

> « Là, beaucoup plus que la manipulation effective, c'est souvent la parole qui entre en jeu : par son seul pouvoir, l'objet peut devenir autre chose que cet ustensile ordinaire que nous ne remarquons même plus »[84].

À l'appui, l'auteur raconte un cas de manipulation ordinaire d'un objet du quotidien : sous les yeux émerveillés d'une spectatrice, il transforme une agrafeuse en cachalot, par le simple prestige du mot entendu : « Le seul fait de prononcer ce mot a suffi pour que, dans notre regard, cette agrafeuse se métamorphose effectivement, irrémédiablement, en un cachalot »[85]. L'anecdote illustre les « procédés extrêmement économiques d'illusion » qui sont ceux du théâtre d'objets :

> « Dans le théâtre d'objets, le pouvoir ludique de la parole, cette capacité de réappropriation et de métamorphose de notre environnement par le langage, que nous perdons peu à peu en sortant de l'enfance, conserve toute sa force : c'est la parole qui est porteuse de ce pouvoir ludique de transformation de notre regard sur le monde. Ajoutons une certaine position de l'objet dans l'espace et (mais ce n'est même pas nécessaire) un petit jeu d'éclairage, et nous nous trouvons devant les principes fondateurs du théâtre d'objets. Donc, celui-ci repose bien sur une forme de manipulation, mais davantage mentale que physique ».[86]

Du point de vue des procédés mis en œuvre, le poète tragique, qui dispose de ressources matérielles limitées, et les artistes de théâtre d'objets ne se tiennent pas forcément à une distance infranchissable, même si bien évidemment, ces procédés sont mis au service de projets artistiques étrangers. Christian Carrignon, par exemple, revendique un art « autodidacte », bricolé, sans technique, dès lors libéré d'un grand nombre de contraintes ; il poursuit l'idéal d'une pratique qui soit uniquement jeu et non travail[87]. La place immense qu'il laisse à l'imagination du spectateur, complice mais non pas dupe de l'illusion, se justifie par des parti-pris

---

[84]Didier Plassard, « Entre l'homme et la chose », entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon, in *L'objet*, sous la direction d'Émilie Charlet, Aurélie Coulon et Anne-Sophie Noel, *Agôn* [revue électronique], Dossier n° 4, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1668.

[85]Didier Plassard, *Ibid*.

[86]Didier Plassard, *Ibid*.

[87]Christian Carrignon, « Le théâtre d'objet : mode d'emploi », in *L'objet*, sous la direction d'Émilie Charlet, Aurélie Coulon et Anne-Sophie Noel, *Agôn* [revue électronique], Dossier n° 4, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1668 ; voir également Aurélien Bory, « Sans objet », entretien réalisé par Lise Lenne, in *L'objet*, sous la direction d'Émilie Charlet, Aurélie Coulon et Anne-Sophie Noel, *Agôn* [revue électronique], Dossier n° 4, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1668 : selon lui, le théâtre c'est « l'artisanat, le fait main ».

esthétiques comme politiques propres à son temps : celui d'un monde usé par l'uniformisation des corps et des esprits, façonnés par les impératifs de la publicité et de la consommation, contre lequel entre alors en résistance l'objet devenu creuset pour l'imagination.

VI- Épilogue : se nourrir du « sens antique de l'œuvre »

Après avoir fait ce saut dans le temps, nous tenterons de replacer la problématique de l'hybridation dans le « projet global de représentation »[88] qui est celui d'Eschyle ; car ce n'est qu'en restituant le « sens antique de l'œuvre »[89] que nous pouvons espérer enrichir à la fois notre connaissance de la dramaturgie du premier des Tragiques, et celle des enjeux contenus dans l'investissement théâtral des objets.

Les trilogies que l'on peut reconstituer d'après les fragments et témoignages indirects sur l'œuvre d'Eschyle, et surtout l'*Orestie*, seul ensemble ternaire conservé, nous permettent de saisir le mouvement dramatique qui animait son théâtre : la progression d'un état de sauvagerie et de désordre social – un frère y tue un frère, une femme un époux, un fils sa mère – à un dépassement de cet état, grâce à l'institution de lois politiques, religieuses et sociales. Dans l'*Orestie*, cette marche vers la civilisation et la justice est représentée concrètement à travers l'institution du tribunal de l'Aréopage et le procès d'Oreste, qui viennent mettre fin au cycle incessant de la reproduction du meurtre intrafamilial, génération après génération.

Les êtres et les objets hybrides participent alors de la représentation du chaos initial, dépeint dans le théâtre d'Eschyle comme le règne du désordre, du mélange et de l'indéterminé[90]. Ils délivrent un sens au niveau cosmique comme éthique. La violence et l'excès généralisé d'individus non encore affranchis de l'animalité sauvage, induisent en effet des confusions et des glissements entre les différents ordres du *kosmos*[91].

Le *kosmos* harmonieux se définit par la séparation nécessaire des morts et des vivants, de l'animal, de l'humain et du divin, comme par la séparation des espaces – souterrain, terrestre et céleste. Eschyle semble avoir été intéressé de surcroît par une dichotomie supplémentaire, celle qui distingue animé et inanimé : son théâtre ébauche une exploration de la frontière précaire qui les sépare et suggère à de multiples reprises qu'il existe des liens de continuité entre le vivant et l'inerte.

Cette absence de démarcation étanche est fondée sur la conception d'un monde, où tout se correspond, à petite et grande échelle, et où microcosme et macrocosme entretiennent des relations étroites : les Grecs du temps d'Eschyle scrutaient le vol des oiseaux ou la couleur des viscères des victimes sacrificielles

[88] *cf. supra* n. 7.
[89] *cf. supra* n. 20.
[90] Ce thème a été abordé par Alain Moreau, *Eschyle, la violence et le chaos*, *op.cit*., notamment p. 9 et suivantes ; voir également Richard Seaford, « Aeschylus and the Unity of Opposites », *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 123, (2003), p. 141-163. Ces analyses sont développées avec plus d'ampleur dans son ouvrage à paraître, *Cosmology and the polis : the social construction of space and time in the tragedies of Aeschylus*, Cambridge University Press, 2012.
[91] A. Moreau, Eschyle, *La violence et le chaos*, *op.cit.*, p. 9.

pour tenter de déchiffrer les énigmes du monde environnant. Cette continuité entre le petit et le grand, entre l'objet insignifiant et les mystères du *kosmos*, peut toutefois être dénaturé par les manœuvres des personnages emplis d'hybris : leur excès occasionne la transgression des limites, mouvantes mais réelles, qui existent entre animé et inanimé. Cette démesure se traduit concrètement par une expansion physique de leur corps et de leur pensée au-delà d'eux-mêmes : ils prennent possession des objets qui les entourent de façon dévoyée, en détournant leur fonction normale, ou en leur communiquant les propriétés du vivant.

Il est donc nécessaire d'interpréter les phénomènes d'hybridation de l'objet décrits, au sein d'une conception du monde qui est propre à Eschyle, en même temps qu'elle interroge et réfléchit les modes de pensée des Grecs de son temps. Cette représentation de l'objet est datée, au sens littéral du terme, sans qu'il faille conférer à ce terme de connotations négatives. Il est d'ailleurs instructif de remarquer que les contemporains ou les successeurs immédiats d'Eschyle, ont pu eux-mêmes percevoir les principes esthétiques de son art comme marqués au sceau de l'archaïsme et déjà, d'une forme d'étrangeté irréductible : dans les comédies d'Aristophane, les inventions eschyléennes – boucliers ornés de figures hybrides, créatures indéterminées, « cheval-coq » et autres « aigles-griffons »[92] – sont tournées en dérision, et Sophocle et Euripide semblent s'en être distanciés, en restituant notamment aux objets des contours fixes et des dénominations moins instables.

Dès lors, que pouvons-nous tirer, nous Modernes, des expériences d'un poète ancien ? Après avoir remonté une des pistes de sa dramaturgie de l'objet, pouvons-nous porter sur notre présent un regard neuf, déplacé, et enrichi de ce décentrement ? Nous retenons des propositions émergeant du texte d'Eschyle le caractère transgressif et redoutable du brouillage des limites entre l'homme et l'objet. Franchir les frontières qui séparent l'inerte du vivant, est-ce toujours une infraction ou un scandale, susceptible de faire vaciller momentanément l'ordre du monde ?

La dimension morale contenue dans les manipulations infligées par les hommes aux objets dans les drames d'Eschyle est sans doute très difficile à réinterpréter en termes modernes. En revanche, nombreux sont les artistes praticiens des objets ou des marionnettes, qui pourraient reconnaître la part de danger et de transgression qu'il y a à ne plus poser de limites entre l'homme et l'objet.

> « Il m'est arrivé plus d'une fois, ces dernières semaines, de songer que ce jeu était peut-être dangereux. Se rapprocher des choses, c'est faire mouvement vers le silence, le hors de soi, l'inorganique, l'inhumain. Peut-être y éprouve-t-on la joie de se perdre. Ou bien rencontre-t-on, en chemin ou tout au bout, quelque insoupçonnable ? »[93]

Ces mots sont ceux d'un philosophe décidant un jour d'entrer dans le monde des choses et se confrontant alors à l'errance, à la perte, si ce n'est à une forme de folie :

[92] Aristophane, *Grenouilles*, v. 928-943.

[93] Roger-Pol Droit, *Dernières nouvelles de choses, une expérience philosophique*, Odile Jacob, Paris, 2003, p. 122. Voir aussi p. 164 : « Même les choses les plus simples, les plus rassurantes, révèlent un fond sauvage, inhumain, indicible. Entre elles et moi je perçois de plus en plus distinctement qu'il existe un abîme infranchissable. L'erreur consiste-t-il à vouloir le franchir malgré tout ? ».

l'irréductible altérité des objets demeure en dépit de leur familiarité, et les artistes qui les placent au centre de leur pratique n'ignorent pas qu'ils se confrontent à eux aussi comme à des figures d'inhumanité et de mort. Le détour par Eschyle nous permet peut-être de ressentir avec plus d'acuité que ceux qui questionnent en permanence ce qui distingue l'être humain de l'objet, travaillent à un endroit très sensible de la définition de ce que nous sommes, d'une façon nécessairement subversive. Car ils investissent ce point où la raison vacille, où le langage se défait, où les sentiers disparaissent.

> « Une question est de savoir jusqu'où il est possible d'avancer sur ce chemin sans devenir fou. Car il s'agit de se diriger vers le dehors de ce qui peut être dit, pensé, vécu. Au-delà, nul ne sait ce qu'il y a »[94].

Pour citer le document :

Anne-Sophie Noel, «L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Pour une archéologie de l'objet théâtral, mis à jour le : 18/01/2012, URL :http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=2054

[94] *Ibid*., p. 74.